

LOS AGENTES SECRETOS DE HITCHCOCK – LOS GRÁFICOS,  
EL OCULARCENTRISMO Y EL ASALTO AL ESTADO  
ESTÉTICO

*Tom Cohen*  
University of Albano

---

Me gustaría en principio darles las gracias por invitarme a estar hoy aquí entre ustedes, lo cual es un placer personal para mí, y particularmente al profesor Asensi, cuyo trabajo verdaderamente original sobre el crítico Hillis Miller hace mucho tiempo que admiro. Este trabajo aparece en un libro que se titula *Black Holes*, y representa la contribución de Miller a ese libro. Mantendré en mente hoy esa figura (la de los agujeros negros). Un agujero negro, según la definición de Miller, es un agujero que dibuja en sí mismo o ingiere un horizonte conceptual familiar.

Manuel Asensi me pidió que tratara de algún modo el papel del crítico en la era del hoy post-político. ¿Qué implica esto en el caso de que admitamos que nosotros estamos ahora hipnotizados dentro de lo que podemos llamar los órdenes “*post-globales*”?

En uno de sus primeros films, por ejemplo *The Man Who Knew Too Much*, los tiradores disparan (como si se tratara de cámaras) al plato que aparece una y otra vez, como un sol negro que atraviesa el cielo. ¿Cómo se puede filmar, capturar o anular un agujero negro, es decir, una ausencia que antecede al sol, como la copia que antecede al original reproduciéndolo de manera obsesiva?



Mi aportación a la importante pregunta de Asensi tiene que ver con el papel que desempeña la imagen en cuanto a la manera en que vemos o percibimos, y con la cuestión de si ello engloba parte del estado de hipnosis del hoy contemporáneo y post-político. Mi ejemplo proviene de los archivos

del cine, de uno de sus núcleos, Hitchcock, y mi pregunta es: ¿Por qué en este film aparecen, en rebelión contra el Estado, los *agentes secretos de lo "visible"*? Estos "agentes secretos", los cuales adoptan la forma de señales, sistemas de firmas, retransmisiones postales y juegos de palabras visuales, tienen una misión estética y política que yo denomino "benjaminiana".

De forma constante, en los primeros thrillers políticos de Hitchcock, la verdadera guerra que en ellos se retrata es la del cine mismo, reuniendo todos sus poderes tele-técnicos, contra los poderes estéticos de ese Estado nacional conocido como Inglaterra. Los "villanos" suponen un ataque cinematográfico<sup>1</sup> que representa un "shock" benjaminiano ejercido sobre el Estado Nacional (o sobre la lengua, el "Inglés"), siempre en alguna guerra. Más tarde, en *The Birds*, esto será llamado "la guerra de los pájaros" contra un enclave humano por un "otro" no-anthropomórfico (de nuevo vinculado a la post-producción cinematográfica). Podríamos decir que ellos representan un asalto a los programas establecidos de tiempo y memoria, o quizá una concepción de la visión o de lo humano mismo. Ejercen la lógica del "shock" benjaminiano, que siempre presupone algún tipo de guerra. Sería demasiado que yo sugiriera que esta guerra, en el advenimiento de la era "global" y tele-técnica, tiene más que ver con los horizontes actuales que con cualquiera de las guerras del siglo XX (aunque lo sugeriré dentro de un momento).



Más adelante, en *The Birds*, aquello que había sido un pleito entre Estados fantasma (y habitualmente entre Inglaterra y otro no existente o anónimo), simplemente será un ataque al enclave humano por parte de una miríada de "golpes de ala" o soles negros.

Estos golpes de ala atacan el colegio, conducen a los niños desde la casa misma, justo mientras ellos habían estado recitando, programados con unas rutinas o por unos programas de memoria. Los pájaros pican en los ojos. Mi pregunta es ¿Qué tiene la *guerra de pájaros* contra los sentidos, dentro del

---

<sup>1</sup> Véase entre diversos ejemplos posibles el monográfico "Morning Revolution" de *Parallax 27* (Abril-Junio 2003), o "Virtual Materialities", título de la conferencia de IALP 2004, o la expresión "the catastrophe of the sensible", proyecto Cerisy de 2004, presentado por Bernar Stielger y Georges Collins, donde la estética es, al modo benjaminiano, conducida al espacio de lo político.

horizonte “globalizado” de la actualidad de la idea de un inexistente horizonte, o la guerra “global” del terror?

Hitchcock, en sus primeros films de espionaje, parece iniciar una revuelta cinemática contra el Estado. Los anarquistas y los tiradores atacan la manera como se ordenan el ojo, el tiempo y la cognición. Estos saboteadores y agentes secretos siempre quieren intervenir en la historia, empezar una guerra mundial o cambiar su resultado. Hacen explotar lo que *Sabotage* denomina “el centro del mundo”, es decir, el lugar donde las percepciones son grabadas, controladas por la memoria.

El templo de los fieles al sol, que aparece en la primera versión de *The Man Who Knew Too Much*, es como un campo de batalla entre dos definiciones alternativas del “ver”. Se trata de la fachada detrás de la cual operan los asesinos cinemáticos. El *falso* templo de los seguidores del sol parodia un cine. Los seguidores vienen en busca de luz y refugio, de su dosis de solaridad, pero se les cobra la entrada y, de ese modo, alimentan una operación diabólica. Pero en realidad la guerra tiene lugar entre dos modos conflictivos de ver: el de los turistas o Estado nacional y el de los “villanos”. ¿Cuál es la diferencia?

Somos testigos de una versión de esto precisamente en el falso templo del sol. Un intruso entra en el falso templo de los fieles al sol, donde se guardan los secretos de la sublevación cinemática: “Los misterios de los siete rayos quebrados”. El ama lo selecciona para hacerle entrar en un estado de hipnosis cinemática, que supuestamente inicia en los secretos del grupo oscuro. Los aspirantes son rechazados. Ella sostiene un mármol negro al que llama “luz” –de nuevo el agujero negro o sol– y cuando el hombre entra en el trance cinemático o hechizo, su cara estalla en rayos de luz.



Esto nos recuerda aquello que Hitchcock dijo a Truffaut acerca del rostro: “Debemos tener en cuenta que fundamentalmente no hay tal cosa como el color, tampoco hay tal cosa como el rostro, porque no existe hasta que la luz no lo alcanza. Así pues, ¿qué hay de los turistas, incluidos nosotros mismos?: ¿Cómo ven ellos? La respuesta viene antes de que aparezcan los créditos. Una mano escoge un folleto de viajes para visitar una montaña en St. Moritz, y el dibujo se disuelve en el lugar mismo (o mejor dicho en otra imagen cinemática): él, nosotros, programados para ver lo que está impuesto, estamos atrapados en un circuito de memoria que necesita ser restablecido. Cuando más tarde, en Hitchcock, este sol negro se rompe en una mirada de pájaros agresores, de agentes cinemáticos, éstos arrastran a los niños desde el colegio mientras ellos, *programados*, recitan al unísono una lección. El ataque cinemático podría interrumpir la programación de la memoria, de los sentidos y, en los primeros thrillers de Hitchcock, debe ser catalogado por las estrellas, la policía, los agentes secretos del Estado. *La guerra*, aquí llamada “la guerra de los pájaros” en contra del enclave humano, golpea el ojo. Los pájaros pican en los ojos, pero estoy anticipando mi argumento.

#### SEGURIDAD NACIONAL

Derrida, en *Espectros de Marx*, dice que “el futuro pertenece a los fantasmas”. La frase puede tener varias lecturas. He aquí algunas de ellas: primero, que cualquier presunción de futuro es sólo un fantasma generado por las grabaciones mnemotécnicas y lo muerto, que no sería “futuro” como tal; segundo, que el orden planetario por venir persistirá como un orden espectral en el cual las reglas de desaparición, de luto, de transidentidad y cronografía, serán alteradas irreversiblemente.

Ha habido algunos recientes llamamientos críticos en revistas especializadas o conferencias con el fin de examinar las marcas y los pliegues de esta recién escena totalizada partiendo horizontes no antropomórficos. Tales reclamos han adoptado formas muy diferentes alrededor de cuestiones planteadas como “revolución del luto” o “materialidades virtuales” o “las catástrofes de lo sensible en el que lo estético es, de algún modo benjaminiano, catalogado como un lugar de lo político<sup>2</sup>. La “catástrofe de lo sensible” como expresión nos dirige hacia donde la programación de los sentidos, lo que Benjamin denomina “sensorio”, es puesto de relieve. Aquí lo estético se sitúa en un horizonte distinto del que rutinariamente le había sido

---

<sup>2</sup> Véase entre diversos ejemplos posibles el monográfico “Morning Revolution” de *Parallax 27* (Abril-Junio 2003), o “Virtual Materialities”, título de la conferencia de IALP 2004, o la expresión “the catastrophe of the sensible”, proyecto Cerisy de 2004, presentado por Bernar Stielger y Georges Collins, donde la estética es, al modo benjaminiano, conducida al espacio de lo político.

asignado: en lugar de la esfera del simulacro marginalizado como juego, subraya el dominio de las inscripciones a partir de las cuales la percepción, y el “mundo”, aparecen fenomenalizados. Para hablar del hoy contemporáneo, un revoltijo de líneas temporales en relación de competición apela a algo más allá de lo “global” como figura totalizante. Algo como el término *planetario*, por ejemplo, ha sido ofrecido provisionalmente como un sustituto de lo *global* (Kristeva, Spivak, Miyoshi) pero tiene poco empuje excepto como emplazamiento negativo: ¿Implica lo “planetario”, en la actualidad, un intertránsito de los límites sociales o, en un plano más astronómico, los órdenes materiales y no antropomórficos que hospedan el *bios* o “vida”?<sup>3</sup> Esta referencia a lo que no está controlado por las metáforas humanísticas guarda un paralelismo inverso e improbable con lo que se llama la *guerra global contra el terror*. Desde una cierta perspectiva, esta última también podría ser considerada como una guerra totalizante contra cualquier posibilidad de ruptura o intervención crítica del sistema –incluyendo el “shock” benjaminiano. Es decir, algo que altera los acelerados órdenes de archivales y los regímenes de memoria.

Una de las señales iniciales que aquí surgen –es decir, en un campo concebido como progresivamente auto-vigilante– puede identificarse con el tipo de intervención que Benjamin concibió como algo que únicamente ocurre dentro de las redes de la memoria, en el interior del modo como los sentidos mismos son programados, dentro de los órdenes archivales en los cuales la agencia, y lo humano son pre-definidos. Lo estético se desplaza en este campo desde su estatus marginal como “juego” a la redefinición del lugar de la política mnemónica y de lo sensorio del “hombre” –es decir, a cómo es codificada la alteridad, y a cómo los signos son seleccionados y procesados–. Esto cuestiona la necesidad de indagar, además, en lo que hoy puede ser llamado, no tanto la personificación o contra-totalización de un “imperio unificante espectral”, como un archipiélago móvil de *estados estéticos* virtuales –sitios lógicos y espectrales desde los cuales los niveles de consumo y de percepción, el ojo y la memoria, aparecen instituidos.

---

<sup>3</sup> Véase Spivak, G. (2003). *Death of Discipline*, New York: Columbia: Universty Press, especialmente el capítulo tercero titulado “Planetarity”. También Miyoshi, M. (2002). “Turn to the Planet: Literature, Diversity & Totality”, en *Comparative Literature*, Invierno 2002. Spivak recientemente argumenta un giro desde el término ‘global’, como totalidad y metáfora ciega, hacia lo que ella habrá de llamar ‘lo planetario’, con una apostilla: “Yo no puedo ofrecer un acceso teórico a ‘lo planetario’. Nadie puede”. A este respecto también resulta interesante el texto de Julia Kristeva “The Future of a Defeat”, en *Parallax 27*, en el ya mencionado ejemplar ‘Mourning Revolution’ (Abril-Junio, 2003).

Dejadme dar un ejemplo político de esta escena fisurada dentro de la imagen –en la cual el tropo de un estado sin horizonte de guerra con otro apátrida y anónimo se sitúa en un papel *estético*.

Si pensamos en el *estado estético* como una manipulación del régimen de memoria que mantiene y preserva un enclave “humano” a costa de los otros no antropomórficos, entonces se asocia con programas miméticos y auráticos impuestos. Como síntoma de un estado estético en una consolidación tentativa y superdirecta, la *guerra “global” contra el terrorismo* impone una clase de trance o fascinación. Ello se relaciona con un trance ocular céntrico que deriva de la personificación como tropo lingüístico que ocluye los otros no humanos o grafemáticos.

Recientemente, un estudio secreto del Pentágono ha salido a la luz, siendo antes neutralizado en los medios de comunicación (“predicciones” imposibles, escenarios “extremos”). El Departamento de Defensa informó de que el “cambio climático” era más una amenaza a la *seguridad nacional* que el terrorismo propiamente dicho, después de todo, concluía el estudio, en sólo dos décadas, según los cálculos del Pentágono, podría hacer desaparecer ciudades y países (Ahí van La Haya y Bangladesh), causar una reversión en la que se llegaría a un estado de constantes guerras locales por las reservas (agua), incluyendo el intercambio nuclear local, acelerar los problemas de extinción, la matanza de las poblaciones del mundo, desertizar la agricultura (Gran Bretaña se convertiría en Siberia), etc.<sup>4</sup> Se podría sospechar que esta reversión hacia la perpetua guerra local satisface un cierto Pentágono imaginario, lo que yo, posteriormente en este texto, denominaré un cierto “de viaje carpeta celeste”, y no hay predicción alguna acerca de lo que emergería en los órdenes políticos y económicos en un ambiente de estrategias de sobrevivencia, acerca de lo que llegarían a ser la democracia o los “derechos humanos”, etcétera. Como esto pertenecía al Pentágono, al corazón de la decisión tomada por “Bush”, se suponía que el informe pondría en un aprieto el último rechazo indiscriminado de la ciencia del clima, retirándose de Kyoto y suspendiendo todos los protocolos “conservacionistas” –generalmente pensados para pagar los patrocinadores corporativos de “Bush” y la industria del petróleo. Dado que el informe del Pentágono resume estas

---

<sup>4</sup> En un reportaje en *The Observer* de 2004 Mark Townsend y Paul Harris lanzan la siguiente afirmación propia de un videojuego: “El cambio climático de los próximos 20 años tendrá como resultado una catástrofe global con millones de pérdidas humanas en guerras y desastres naturales. Un informe secreto ocultado por el Ministerio de Defensa Americano y obtenido por *The Observer*, advierte de que las más importantes ciudades europeas serán engullidas por el aumento del nivel del mar y que países como Gran Bretaña estarán sumidos en un clima siberiano en 2020. El conflicto nuclear, la desertización, hambrunas y grandes motines azotarán el mundo”. El reportaje está accesible en <[www.ems.org/climate/pentagon-climate-change.pdf](http://www.ems.org/climate/pentagon-climate-change.pdf)>.

catástrofes como “posibles” en un periodo de dos décadas, ello forma parte de los cálculos de un *real* espectral (plan militar).

Si la presunción “global” *totaliza* los medios de comunicación y los horizontes perceptivos, entonces una guerra global contra el *terror* como tal –un dilema o aporía representativa– *totaliza* un horizonte de guerra sin límite temporal o geográfico. Sin embargo, para ser palpable ello, requiere un agente “humano”, un rostro o nombre que pueda ser identificado en un cartel de “Se busca” (Osama, Saddam), una personificación que, según se deduce del informe, ciegue a la *polys* en relación con otra amenaza mayor para la territorialidad, como si viniera desde fuera del orden humano que el sistema mismo genera. Esto último no puede ser hecho desde la pantalla. No tiene ningún poder estelar, ningún lugar en el programa identificador. No tiene aura, aunque la aceleración de estas alteraciones climáticas –bio-diversidad colapsada, reservas de agua exhaustas, calentamiento global, el llamado cambio *climático*– deriva de las aceleraciones tele-técnicas del denominado hipercapital. Así pues, en tanto una aporía retórica, una guerra global contra el terror se ajusta a la llamada) “globalización” por ser una guerra *espectral*. Esta sólo puede perseguir un espectro, sin rostro, sin lugar, generado exponencialmente por esa *doble-persecución* que conduciría hacia atrás, por decirlo así, hacia un lugar pre-originario del estado estético de las máquinas (“globalización”). Se podría ir más lejos, adoptando una lectura hitchcockniana del ejemplo del informe del Pentágono, del que los críticos piensan ingenuamente que pondría en un aprieto el rechazo de la ciencia por parte de “Bush”. Por ejemplo, se podría concluir fácilmente que el círculo de “Bush” ya conoce todo eso, e incluso que tiene mejor información acerca de estos colapsos de los sistemas. Más bien, se tendría que asumir que ellos juzgan inevitables los procesos ahora irreversibles, que ningún compromiso resultaría efectivo globalmente de ninguna manera (dados los sistemas culturales y electorales), que sería aprovechado por los competidores. Ellos han elegido, en cambio, acelerar la desertización de reservas en una carrera por la eliminación de los recursos para las próximas décadas –para algunos, durante un tiempo, en enclaves o clases cada vez más fortalecidos. El orden post “global” implica controlar (y jugar con) el *tiempo*, diferentes líneas temporales, una asunto al que volveré.

#### HIPNOSIS

Lo que se llama *cambio climático* supone una transformación del entorno o de las premisas biopolíticas –como un lugar archival de inscripción alterada y alterante. Igualmente podría denominar una transformación de premisas críticas –tal y como sucede, en lo que se ha expuesto anteriormente, con la

categoría de lo estético. Según Benjamin, cualquier intervención en tal horizonte totalizante necesita descender a los órdenes archivales que los programan, la re-instalación de los regímenes de memoria, de las definiciones, de las concepciones de lo “absolutamente otro,” los modelos sensoriales, de lo *estético*. Efectivamente, cuando Benjamin resumió su proyecto de “historiografía materialista” –otros nombres para esto mismo en su obra eran: “Traducción”, “alegoría” y “cine”– como una resistencia ante otro *enemigo* totalizante, en las “Tesis”, lo que él llama “fascismo” no se refiere al indicador contemporáneo más obvio, la invasión nazi de Europa (como si incluso eso fuera sintomático). Más bien, y astutamente, se refiere a un estilo epistemo-político que sin ser consciente abandonó los impulsos archivales: lo que él denomina *historicismo*. El *historicismo* persigue una recopilación archivística de hechos que conduce a una revelación diferida que neutraliza la posibilidad de intervención histórica, y señala la reestructuración performativa de exposiciones o apoyos narrativos. Podría haber razones para ver el objetivo epistemo-político de Benjamin incluso como más totalizado en los llamados órdenes “globales” –una totalización que Hardt y Negri invertirían y, de nuevo, personificarían como “imperio”.

Siempre ha habido un enigma asociado a lo que Benjamin quiso decir cuando atribuía una destrucción del *aura* al advenimiento del cine. En tanto aparato de una casi absoluta destreza tele-técnica y mnemotécnica, se despoja a sí mismo no de una presencia originaria, sino de algo que él compara más a la personificación –o al antropomorfismo. Es decir que el cine suspende el tropo fundamental que los estudios fílmicos se apresuraron a re-instalar y re-aurarizar: la identificación, el mimetismo del dibujo, el autorismo, la “mirada”. Exterioriza el carácter protético de la memoria y fenomenaliza lo que el ojo piensa que ve –mientras se refleja en él mismo como una operación grafemática. En cualquier momento precede implícitamente y disuelve la “luz” y la identificación, a la vez que solicita las asociaciones de ambos como cebo y tapadera. El sentido habitual de la *imagen* cinematográfica se ve perturbado, al igual que otros términos claves en Benjamin, por un tipo de inversión (lo “*materialístico*” es espectral, la “*historiografía*” refuta el *historicismo*). Se supone que la imagen es una copia mimética, indicial, documental. Para Benjamin esta *imagen* en vez de ser figurativa nombra un lugar pan-grafemático y performativo en el que las fuerzas de legibilidad compiten por acceder a pasados contestatarios y configuraciones alternativas temporales (Eduardo Cadava habla, en consecuencia, de una “*estructura citacional*” de esta imagen)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Esta lectura grafemática de la imagen fue una llave en el pensamiento de Benjamin desde sus más tempranos trabajos. Ver Walter Benjamin “Painting, or Sings and Marks” en *Select Writings*, vol. I

Si se buscan acontecimientos que hayan programado hoy los horizontes de lo “global”, se podría volver al advenimiento de la imagen cinemática en el seno de la que se desplegó, inesperadamente, una encarnizada batalla. Dependiendo de su resultado, se obtienen diferentes futuros y “presentes”. Esta es la razón por la que los “villanos” de Hitchcock siempre amenazan con alterar el estado y la historia. Así pues, se ha convertido en una rutina para los teóricos, como Kittler, el unir el advenimiento del cine a un próximo siglo de tecno-armamento, genocidio y fisión nuclear –y cada uno de ellos a las aceleraciones tele-técnicas de digitalización, al consumo, y a la llamada “globalización”<sup>6</sup>.

Si se puede proponer a “Hitchcock” como un tipo de piedra Rosetta en el advenimiento o acontecimiento del cine, esto no es a causa de su lugar oculto en el corazón del canon, o de su aparente práctica de un cine benjaminiano cuya rúbrica de sistemas, redes citacionales y lógicas grafémicas están perpetuamente marcadas. Desde *The Lodger*, ello ha englobado elaborados sistemas de firma que implican marcas citacionales, letras, y redes de juegos de palabras para los cuales la famosa “aparición” se presenta menos como modelo que como ardid –lo que yo llamo, por ahora, los agentes secretos de lo “visible”. Cuando uno de los últimos films llega al nombre de “guerra de los pájaros” para identificar este *contratiempo*, ello crea (en su propio nombre) una alteridad prehistórica cuyos negros golpes de ala atacan desde el cielo y se asocian no con “naturaleza” sino con máquinas y tele-técnicos (telégrafos, tractores).

Hitchcock rechaza el “ojo” como tropo ideológico de un efecto mnemónico –por ejemplo cuando lo tiene cortado por unas tijeras en *Spellbound*, o habitados por unas espirales en los créditos iniciales de *Vértigo*. O, por ejemplo, cuando lo ciega con el cigarrillo de la madre en la forma de un huevo iluminado por el lado superior (*To catch a Thief*).

---

1913-1926, eds. Marcus Bullock y Michael W. Jennings (Belnap Press: London, 1996). Esta evocación de la imagen “fotografémica”, y de sus lógicas opuestas se dibuja brillantemente en la relectura de Eduardo Cadava sobre este problema crítico benjaminiano. A esto se refiere lo que Cadava llama “estructura citacional de la fotografía”, la matriz de trazos que, cuando se dan enteramente al lector como legibles hacen trizas el pretexto de la reproducción mimética. Ver Eduardo Cadava: “Lapsus Imaginis” *The Image in Ruin's October 96* (Primavera, 2001).

<sup>6</sup> La asociación del cine con nuevos modelos de tipografía y armamento tecnológico se encuentra sucintamente elaborada en Friedrich A. Kittler's (1999). *Graphone, Film, Typewriter*. trans. G. Winthrop-Young and M. Wunz. Santdford: Stanford University Press.

Ver Brian Rotman, “The Alphabetic Body”, en *Parallax 22*, monográfico sobre “Random Figures” (Enero-Marzo, 2002): “La incapacidad/rechazo de la filosofía para congelar la presencia de la imagen en sus textos, su inseguridad sobre el rostro de la pintura, es total”.



Es decir, todo lo que llamamos “madre”, el lugar de la generación, renuncia de antemano a dicha generación, quema el ojo y deja fuera al sol mediante lo que denomina “toque de luz”. En *The 39 steps*, Mr. Memory pasa de ser un actor de vodevil, que memoriza los hechos mecánicamente, a ser un mensajero acelerado de un arma secreta de de(con)strucción de masas contra el *Estado nacional*. Un motor de avión silencioso y cinemático capaz de bombardear cualquier lugar desde el cielo y sin aviso. Hitchcock lanza de forma rutinaria el poder atomizante de lo cinemático de forma semejante a la bomba de un saboteador o al lugar donde los programas de lo visual serían diezmados. La nación amenazada que el espectador tiende a identificar con los mencionados “villanos”, es un *estado estético* lleno de agencias policiales y regímenes mnemónicos, en los que el espectador turista se ve envuelto. Ello fomenta una vista identificadora, mimética y aurática por él programada.

A través de los primeros thrillers “políticos”, lo que más tarde será denominado “la guerra de los pájaros” contra lo humano como tal –mediante la lógica cinemática– adopta la forma de una subversión anarquista organizada repetidamente contra el Estado nacional, la Inglaterra monolingüística. Estos ataques serían siempre lanzados por el “villano” cinemático, que ejercía la lógica del “shock” benjaminiano, y se retratan como una bomba del saboteador, como un único tiro asesino, o como armas de destrucción masiva, cada una con el poder de transformar el mapa histórico y político. El *villano* del thriller de Hitchcock siempre apunta a un acontecimiento de *des-inscripción* como el film mismo. En una famosa imagen de *Sabotage*, esta atomización del edificio visual, de construcciones en Picadilly Circus (“el centro del mundo”) es proyectada por el saboteador

Verloc sobre el cristal de un tanque de tortugas en el zoológico. Una pantalla referida a la suspensión epocal de lo “humano” como tal, antes que los *animemes* pre-mamíferos. Hitchcock practica un elaborado sistema de firmas que implica señales, letras, difusión de juegos de palabras, hipertextos de citas, que la lógica de las apariciones raramente refleja. Sin embargo, entrar en el laberinto de archival e intentar una des-inscripción, requiere *no* olvidar que esta imagen procede de unos acontecimientos grafemáticos (los agentes secretos de la señalización e impresión). Esto necesita una marca que aparece pre-originalmente en las letras o en las percepciones, como las repetidas series de limas y barras que atraviesan el trabajo del director, y a lo que William Rothman denomina “firma del director”. Esto se puede representar mediante *una serie de líneas:////*. Puede adaptar la forma de una barandilla, o de huellas en la nieve, o de los huecos en los dentales de un gigante.

Esta serie de barras parece ser una variación de aquello que Derrida llama “efecto visor”: “La perspectiva tiene que invertirse una vez más: fantasma o aparecido, sensible-no sensible, visible-invisible, el espectro nos ve a nosotros en primer lugar. Desde el otro lado del ojo, el efecto visor *nos* mira antes de que *lo* veamos o incluso antes de que veamos el periodo final”.



Utilizar a Hitchcock como un ejemplo de guerra dentro y a propósito de la definición performativa de la *imagen*, es, al mismo tiempo, reclamar un contratiempo llevado a cabo sobre lo sensorio en el advenimiento de la era “global”. Dependiendo de la decisión que tomemos, obtendremos diferentes conceptos de agencia y percepción, diferentes futuros (de los que *lo contemporáneo* es sólo uno). En distintos escenarios Hitchcock identificará su ataque cinemática con una explosión nuclear (*Notorious*), con la pistola futurista de un niño (*The Trouble with Harry*), una sesión de espiritismo (*Family plot*), en referencia a un escenario o no-escenario archival, sin género y espectral que en *Psycho* es simplemente llamado “madre”. En Hitchcock, lo que se denomina “madre” sugiere un tipo de figura *Khora*, tal y como lo lee Derrida, un lugar *atopos*, como si estuviera dentro de las cadenas

de huellas e historias que pasaran por el cine y por su obra, donde las inscripciones aparecen como puestas.

#### MINOTAURO

De este modo, ¿a dónde conduce esta lectura sino al lugar de la des-inscripción? Pero permitidme analizarlo primero.

Anteriormente he sugerido que los agentes secretos de lo visible parecen estar operando en este texto, precisamente *donde* no se suponía que debían estar, lo que les confiere, como el marco mismo, una cierta invisibilidad. En ausencia de cualquier aura, no pueden ser personificados o identificados, y sin embargo, ellos hacen estragos cualquier sistema de signos convencional que entra en esta escena. No es de extrañar que la “madre” no muestre vacilación al sumergir en el ojo un hierro candente reservado para Edipo o Gloucester. Anteriormente me he referido a que *hoy* las estructuras espectrales, tal y como la guerra *global* contra el terror, y a la inversa, y lo que implica *el cambio climático*, dependen de, o están sustentados por, los programas estéticos. He planteado que en Hitchcock una guerra se prolonga causando estragos dentro de la imagen cinematográfica en y más allá de su advenimiento, en el caso de que sea tomado como un performativo grafemático que reinscribiría lo “sensorio” y lo humano como una aparición tele-técnica (la perspectiva del templo del sol) o en el caso de que esto sirviera para la reproducción mimética del turista o del estado estético. Después he citado a Benjamin, según quien una estrategia de intervención en tal orden totalizado, global, podría ser dirigida contra la manera como los sentidos mismos están mnemómicamente programados por lo “sensorio”. Finalmente sugería que tales agentes secretos tienen prioridad donde lo visible está fenomenalizado. Aquí el aura o personificación retrocede antes de un *absolutamente otro* de los desórdenes tele-técnicos.

Concluyo con el rodaje final que no tiene lugar en ningún film, pero sí que lo encontramos, más bien en el “escenario” de *Psycho*. Si Hitchcock es un tipo de grado cero en el cine, entonces *Psycho* es grado cero en Hitchcock. Quizá este plano es de esa producción, no sólo de acontecimiento de *Psycho* –ya que estaría presente en todas las historias de los films y de la cultura teórica– sino de lo cinematográfico en sí o la era tele-técnica. Al presentarnos esta siguiente imagen, extraída del British Film Institute, tanto un *plano archival* como también *en* el estado del archivo –vuelvo a la figura que *Spellbound* traza. Es decir, que lo que nosotros llamamos la imagen es un laberinto en el que el ojo busca lo que es en efecto un Minotauro –mitad animal, no-antropomórfico– lo cual, a la vez lo consumiría.

Un día en el plató, Hitchcock citó a Anthony Perkins en el papel de *Norman en el pantano* y filmó, una infructuosa filmación que preservó en ella los destinos de la imagen. El pantano es un no-lugar lugar subrepticamente señalado en el film anterior como “sopa de letras”, donde las letras están disueltas en una oscura bullabesa (los ejemplos en *North by Northwest* tienen que ver con agencias de espías: F.B.I., C.I.A., O.N.I.). Puede parecer que todas las cadenas de huellas y agencias secretas de Hitchcock conducen a esta ciénaga original, “sopa de letras” más allá del final de todas las calles o tránsitos. Aquí los coches Ford con rubios cadáveres y periódicos en sus maleteros están como desvanecidos. La gasolina implícita alude a los coches que serán motorizados y consumidos por ella. Pero no está claro que la toma sea de Norman –él está fuera de lugar, próximo a un árbol y rodeado por un desierto. Esto también está marcado. El lugar es el paisaje desértico más o menos deforestado –la tierra que siempre aparece como premisa y colocada en el marco fotográfico. Pero Norman está mirando el pantano –que está situado fuera del marco, reposicionado con o detrás de la cámara u *ojo*. Es una toma que refleja la destrucción del aura por parte del cine. Todos los rituales de la metafísica están implicados y acelerados –el asesino en serie de mujeres (o rubias), el fetiche del ojo, la momificación. Detrás de Perkins hay una forma, un árbol gigantesco, fantasmagórico, como muerto antes de su llegada. Parece un accesorio, virtual y literalmente, como si estuviera clavado en el suelo e, incluso, de forma paralela Norman en la ciénaga, también domina y organiza lo visible. Se pueden ver los accesorios del plató, que se destiñen en el marco, disolviéndose dentro y fuera: lazos y cintas indicando dónde debería ponerse Perkins –absorbiendo abiertamente lo que estaría fuera-de-marco, ingiriendo el supuesto marco en una espiral auto-citacional. El árbol, que debería dar a entender genealogías y tropos naturales, parece pre-desahuciado, y todo menos personificado.



Y esto es, momentáneamente, como una explosión de letras –mientras una *gamma* resalta en el travesaño, tripunteada y referida en el sistema

señalante de Hitchcock al cine. Una prótesis cinematográfica ocupa el árbol como un gráfico. La *gamma* es la tercera letra, como la “c”, y suena como la aceleración de tele-técnicos en la fórmula de Mr. Memory para el cine como un arma de de(con)strucción de masa: “R menos Uno sobre R” (es decir, “repetición”) para *el poder de Gamma*”. En otro momento, el árbol se convierte en una “T” –como un marcador de escena bajo los pies de Perkins– o, más probable, la parte superior de una “J” empuja dentro del suelo, curvándose. Sea lo que sea, lo que está como clavado en la tierra también ha alterado la construcción natural como si lo hiciera desde dentro –un árbol aparece en la cumbre de la colina como una nube de setas, poniendo en relación la atomización y la *pirotecnia* nuclear.

Norman está fuera, al descubierto, sin lo que, en otra parte, denominó “paraguas fiel”. Ninguna protección, ningún orden familiar, como si Hamlet fuera padre e hijo en el mismo espacio –o más bien, precisamente como algo llamado “madre”. E incluso la “mirada” de psicótico, que supuestamente es tan abismal, parece la de unos ojos ciegos –como si el reino ocularcéntrico cuya revocación está de nuevo representada y conmemorada en esta toma fuera registrada sólo como otro momento dentro de las historias, retransmisiones, y transcripciones (dentro y fuera de las historias de lo cinematográfico, se encuentra en un centro imaginario) que llegan y parten, o al menos lo intentan, desde este lugar. Es decir, en el caso de que la lógica del agujero negro no los presente como un billete de dirección única –irreversible en un lejano movimiento desde los modelos habituales de lo humano. Sin embargo, de ser así, ello no va a evadirse a hacia algo semejante a la naturaleza, a la imagen natural, o incluso a una tierra referencialmente firme. Al contrario, incluso el último es expuesto como apariencia y efecto de un orden tele-técnico de formas y temporalidades, “vida” y bio-sistemas, cada uno de los cuales aparece habitado por órdenes mnemotécnicos –como la secoya cortada en *Vértigo*, en el centro de la cual se encuentra el archivo grafemático de acontecimientos históricos que preceden al origen del inglés moderno (“Batalla de Hastings”). Uno se encuentra en una clase de *a-tierra* –la pura semioticidad de lo planetario cuyo radicalmente otro no es recuperable como un rostro humano u ojo.

Este portal hacia el infierno, con “Norman” (pero ahora, también, nosotros mismos) en el pantano, invoca lo geológico o lo que Benjamin pretendió llamar “historia natural” (ni natural, ni historia, por supuesto) –indirectamente citando los combustibles fósiles de los dinosaurios y, en la misma línea, la era post-humana. La siguiente obra, *The Birds*, se adentra en esta zona todavía más lejana *incorporando* agentes prehistóricos. Una *cara sombría* se perfila en el hueco de las ramas del árbol, una fallida personificación de lo que parece un animal con cuernos embistiendo. En el

laberinto del archivo, tenemos, pues, un *Minotauro*. Lo que espera en la imagen ingeriría lo que encuentra, y lo que es puramente gráfico. Invitado no-antropomórfico, el árbol puede aparecer como una barra, una línea, una incisión –la *techne* puede suceder ante cualquier serie. Lo que es único en esta toma es que parece que se nos haya dado la *prosopopeya* de la *techne* como si tal, la cual no puede emerger completamente, se introduce en el rostro de los inhóspitos agujeros que son sus sombríos ojos y boca.

Cuando se vuelve al pantano archival para leer otras legibilidades, se juega. Los casinos aparecen de manera rutinaria en Hitchcock. En *To Catch a Thief* tiene un nombre para la mesa de la ruleta (otra figura circular de lo cinematográfico): “carterista giratoria”, un vertiginoso efecto de evacuaciones, que saca fuera los interiores. Norman en el pantano puede ser calificado imagen de la imagen, a la vez evidenciándose como “acontecimiento” y consumiendo irreversiblemente sus premisas. Cuando nos introducimos en un nudo archival como Hitchcock, en el centro de numerosos cánones e historias tele-técnicas, cualquier ajuste modifica virtualmente todos los hilos y todas las estaciones de transmisiones conectadas con aquella base. Hitchcock, como nos dice repetidamente, sigue siendo este diferido escenario de sabotaje. En este caso, Norman en el pantano es como un agujero negro. Un agujero negro ocupa y redistribuye el espacio y el tiempo, ingiere todo lo que entra en él –tal y como hace esta imagen de Perkins. No puedes salir, incluso el marco absorbe elementos desde el plató de producción, pero también la historia geológica, imperios tele-técnicos, personificaciones humanas, las próximas guerras de petróleo y la fisión nuclear, la familia, la llamada “naturaleza” y todo (como en *To Catch a Thief*). Es decir, todo lo que está directamente retransmitido, citado, activado referencialmente en un plano o alguna extensión en Hitchcock, el archivo total de historias tele-técnicas.

El *árbol* fantasma, como letra “J”, implanta una letra en la tierra que es como un pentagrama o una línea. Pero también es una firma del cine y de las tele-técnicas, como el dibujo de la barra mencionado anteriormente. La “J” es un nombre o una letra, que es suprimida después de todo por el propio autógrafo de Hitchcock (su nombre de pila es Joseph). Ésta resulta completamente borrada (nunca habrá un nombre como “Alfred Joseph” o “Alfred J. Hitchcock”), está totalmente suprimida incluso como inicial. Él no nos muestra esta mano. La “J” en su genealogía como letra, vuelve hacia el jeroglífico de *mano*, el emblema de la tecnicidad humana, desde las pinturas primitivas de las cavernas. Esto lleva en la escritura griega y romana a una especie de dígito, de dedo, un golpe, antes de que los escribas medievales le añadieran una espuela curvada en la base, como si restañaran la hemorragia. Un dígito, un dedo, uno de los diez que hay en las manos, el principio de la numeración y del futuro digital que disolverá lo visual en su totalidad, en

marcas puntillistas y de números. No es de extrañar que *Perkins*, en lugar de mirar fijamente con la famosa “mirada” de *Psycho*, parezca más bien un ciego, agujeros oculares oscurecidos como la clamorosa superficie de la sombra que emerge del árbol, casi personificando el Minotauro, *casi siendo una prosopopeya* de la “J”, antes de eliminar toda aura. El Minotauro de la imagen es el hecho grafemático de la imagen, como círculos pantanosos detrás de la cámara. Aquí el ojo contempla lo que no puede ver, que esto mismo es el lugar de *la catástrofe de lo sensible*. Cuando la toma activa su centro, numerosas cadenas de señales se movilizan (el pantano grasiento, la prosopopeya del árbol, la emergente forma del Minotauro, la ceguera, las premisas ocular-céntricas, lo des-aurático, la cita ausente de la “madre” y la serie de asesinatos de mujeres, las medias enrollándose sobre la superficie del desierto de un escenario terrestre, la cita de todas las máquinas industriales que dependen del petróleo para su funcionamiento, para el *movimiento*, destripando fósiles o reservas acumuladas que vuelven con los dinosaurios y más allá, la desertificación, la inscripción de la lógica cinemática en explosiones y armas nucleares.

Ahora vemos por qué Hitchcock filmó este decorado que imita y captura, rechaza y representa un escenario de des-inscripción, lo que explica por qué el film empieza, se abre, con unos primeros planos de Phoenix. El árbol o la “J”, mano o *techne* o hendiduras que están en “*Normand*” en el pantano, es la versión de Hitchcock de *los grabados manuales de los primitivos de las cuevas* puesta al día en un punto posterior, más tardío, en la misma historia tele-técnica. El pantano de Normand está fuera de la cámara. La “madre” no está en el pantano como un cadáver original que más tarde se suplementaría o repetiría. La “madre” –la generación extinguida–, como *khora*, no es ni “él” ni “ella”, *es* el pantano. Y esta es la razón por la que en *Psycho*, en el momento en el que conseguimos oír a la “madre” hablando como en su propia voz, dentro de Normand, ella acaba mirando fijamente una mosca que tiene en su mano, de nuevo como el sol o agujero negro, nos encontramos cruzando el cielo. Ella quiere mostrar a todo el que está mirando que *ella no mataría ni a una mosca* (porque esta “madre” está siempre actuando).

Encontré este marco o plano (y podemos dejar que este término resuene) reproducido en el archivo de BFI, en *The Hitchcock Murders* de Meter Conrad, al que éste le da los nombres de “Gólgota” de Hitchcock o de Normand Bates. Con todo, invirtiendo la metáfora cristiana, Hitchcock estaría más bien desplazando la cronografía de un grado cero en el calendario o en el tiempo, entre una multitud tormentosa de circuitos nietzscheanos. Cualquier cita retrocede para revelar los primeros paganos, después animistas y finalmente des-auráticos despojos (letrificaciones, personificaciones frustradas de lo “natural” y, naturalmente, *Normand*). Regresemos a esta

toma, a sus sótanos archivales. Des-activémoslo, hagámosle retroceder entre los numerosos fantasmas que construyen e hipnotizan nuestro “presente”. Aquello que llamamos “Hitchcock” ciertamente se vio a sí mismo, o ello mismo, como en los albores de la “globalización” (el primer dueño de todos los tele-medios de comunicación televisivos), y analizó sus poderes desde una posición imperial o policial (un “*Hotel Empire*” que aparece por aquí y por allá) y, también, desde la *resistencia* subversiva o anarquivista (un término que también se repite). Podemos intentar devolver el plano a su sitio, a su carpeta archival, si es que éste tuvo alguno, incluso si allí persiste una sospecha de que justamente tal reinstalación de los escenarios archivales es irreversible. “*Normand*” at the bog parece tener lugar más allá de algún modelo de luto con el que estamos familiarizados. Al margen del estado estético y del *bios*, más allá del tránsito y de las carreteras, fuera de la casa de la “madre”, éste, también presenta una herida profunda en el orden archival donde la “vida” parece un efecto de animación, un corte preparatorio en la perpetua anticipación de las próximas *guerras de reinscripción*. Esto sigue planteando la cuestión de si es posible dedicarse a tales lecturas en el clima de hoy, como algo más que una curiosidad archival, o peor, como la pereza del *flâneur*, fascinado ante la versión tele-técnica final del “último hombre”.

La traducción de este texto ha sido realizada por Manuel Asensi, María del Carmen Carbonell Benet y Beatriz Ponce Lorente.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Benjamín, W. (1996). “Painting, or Sings and Marks”. In: M. Bullock & M. W. Jennings (eds) (1996).
- Bullock, M. & M. W. Jennings (eds) (1996). *Select Writings*. I: 1913-1926. Londres: Belnak Press.
- Cadava, E. (2001). “Lapsus Imaginis: The Image in Ruisns”, *October Magazine*: 35-60.
- Kittler’s, F. A. (1999). *Graphone, Film, Typewriter*. Santdford: Standford University Press.
- Kristeva, J. (2003). “The Future of a Defeat”, *Parallax* 2: 21-26.
- Miyoshi, M. (2002). “Turn to the Planet: Literature, Diversity & Totality”, *Comparative Literature* 53. 4: 283-297.
- Rotman, R. (2002). “The Alphabetic Body”, en *Parallax* 22. Monográfico sobre “Random Figures” 1: 92-104.
- Spivak, G. (2003). *Death of Discipline*. Nueva York: Columbia: Universty Press.